



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
CENTRO DE FILOSOFIAS E CIENCIAS HUMANAS – CFCH
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

O Retorno do Narrador
Talkshow e a identidade Pós-moderna

Claudio Oliveira Lemos

Rio de Janeiro

2004



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
CENTRO DE FILOSOFIAS E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

O Retorno do Narrador
Talkshow e a identidade Pós-moderna

Claudio Oliveira Lemos

Monografia apresentada a Prof^a Raquel Paiva na disciplina Projeto Experimental II da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos pré-requisitos para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof^o Micael Maiolino Herschmann, Doutor em Comunicação, Professor Adjunto, ECO-UFRJ.

Rio de Janeiro

2004

O Retorno do Narrador
Talkshow e a identidade Pós-moderna

Claudio Oliveira Lemos

Orientador: Prof^o Dr.Micael Maiolino Herschmann – UFRJ

Monografia apresentada a Prof^a Raquel Paiva na disciplina Projeto Experimental II da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos pré-requisitos para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Aprovada por:

Presidente, Prof^o Dr.Micael Maiolino Herschmann – UFRJ

Prof^aDr.Ana Paula Goulart Ribeiro - UFRJ

Prof^o Dr.João Freire Filho – UFRJ

Rio de Janeiro
Dezembro de 2004

Aos meus pais Marcelo e Helena,
por me ensinarem o valor da educação.

AGRADECIMENTOS

Sou eternamente grato à Escola de Comunicação por haver me propiciado quatro anos e meio fantásticos. Nela, com e através dela, conheci pessoas fantásticas que além marcarem para sempre um lugar na minha memória, auxiliaram-me a crescer não só como pessoa, mas como cidadão consciente do papel que posso e devo exercer na sociedade. A ECO, a despeito da opinião de muitos amigos de classe, só me traz boas recordações.

Ao professor e orientador, Micael Herschmann, que foi quem me apresentou a este tema nas aulas de *Comunicação Espetáculo e Cultura*.

A Victor Emmanuel Ferreira da Silva. Por me introduzir ao que viria a ser o tema da minha monografia, quando apresentamos juntos um seminário sobre o fenômeno dos talkshows.

A Aline Rocha Guerra de Oliveira, que esteve comigo não só neste seminário, mas em boa parte de toda minha trajetória acadêmica.

Aos meus amigos de *¡É Os Cavalos!*, pela anarquia que transformávamos em doses semanais de humor, no melhor estilo rir é o melhor remédio.

A professora Maura Sardinha, que embora tenha perdido mais um aluno de Produção Editorial, ganhou para sempre um admirador.

A minha tia Marisa, por introduzir e alimentar-me de saudáveis vícios culturais.

A carteirinha de estudante, sem a qual não teria assistido no cinema aos 260 filmes que vi durante estes quatro anos.

A Quilbert e Cida, da xerox. Dino e Jorgina, da Secretaria. Tião, Já-já e demais garçons do Sujinho. Por haverem composto a memória que tenho do campus da Praia Vermelha.

Meu sincero, muito obrigado.

LEMOS, Claudio Oliveira. O retorno do narrador; Talkshow e a identidade pós-moderna. Orientador: Micael Maiolino Herschmann. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2004. 50 folhas. Monografia (Graduação em Comunicação Social. Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

A partir da distinção de dois tipos de narradores, um proposto por Benjamin e outro por Santiago, este trabalho reflete o papel representado pelos apresentadores de programas talkshow na ordenação de materiais simbólicos na pós-modernidade. Para isso é abordado também a construção da identidade na atual sociedade, a questão das celebridades e o crescente mercado do biográfico.

ABSTRACT

By aparting two different views of the history's narrators, one proposed by Benjamin and another one by Santiago, this works intends to discuss the role of the hosts on tv talkshows in the organization of post-modern's symbolic materials. For that it's also included questions such as the post-modern identity construction, the celebrity's role and the biographic boom.

SUMÁRIO

	p.
1 INTRODUÇÃO	8
2 IDENTIDADE E MEMÓRIA	12
2.1 A corporificação da memória	12
2.2 Recursos Mnemônicos	15
2.3 Memória versus História	17
2.4 A construção do self	18
2.5 O ciberespaço atuando no self	19
3 BOOM BIOGRÁFICO E VIDA: O PROJETO	21
3.1 O surgimento e a demanda do biográfico	22
3.2 A vida como filme, o projeto biográfico	28
4 NARRADORES	32
4.1 O narrador clássico	33
4.2 O narrador pós-moderno	36
5 TALKSHOW	40
5.1 Origens	41
5.2 Razões de sucesso	43
5.3 Talkshow como vitrine do biográfico	44
5.4 Narrador no talkshow	45
6 CONCLUSÃO	48
REFERÊNCIAS	50

1 INTRODUÇÃO

Na sociedade atual, dita pós-moderna, há uma crescente cultura da celebridade, onde cada cidadão parece necessitar de seus quinze minutos de fama como forma de assegurar sua existência. E na rasteira deste culto as celebridades, outra indústria vem se expandindo: a do material biográfico.

Culto este que gera um vasto material textual (livros, entrevistas em jornais, revistas...), audiovisual (programas de tv, filmes...), virtual (internet), enfim um mar de informações que despertam interesses nos demais mortais. Uma vez que a quantidade de material gerada por cada uma dessas celebridades é monumental, faz-se necessário, de tempos em tempos, uma reorganização/releitura deste conjunto de informações na (infrutífera?) tentativa de se dar um sentido a elas.

Nesse ponto podemos encontrar as entrevistas de talkshow e, conseqüentemente, o apresentador de talkshow, já que esse tipo de programa serve como palco para essa tentativa de organização da vida das celebridades. E o papel do apresentador, tal qual um narrador, é nos conduzir por esta história.

É preciso, no entanto, avaliar o papel do narrador na construção da história. Para Benjamin, o que credita ao narrador a veracidade da história por ele contada é o passado de sua própria vida. A memória do narrador aliada a suas viagens pelo mundo/cercanias, a interação com cidadãos de outros locais e troca de relatos com estes, acaba por confeccionar uma memória própria que lhe credencia a capacidade contar uma história tradicional de seu povo, recheando-a com elementos próprios de seu mundo de experiências de modo enriquecedor ao transmiti-la a novas gerações de ouvintes. Ou seja, para Benjamin a narração está diretamente ligada a tradição oral de contar histórias. Logo, a ascensão do romance e de outras narrativas via registro impresso veio de encontro a esta tradição, afastando a troca de experiências *in loco*.

O surgimento de novos meios de comunicação – radio, cinema, tv, internet – só fez aumentar a distância entre o fato narrado e a ação ocorrida. Hoje podemos saber em instantes se houve um terremoto numa ilha do Pacífico, sem que necessariamente haja a necessidade de encontrar um indivíduo que esteve lá, presenciando a catástrofe, para nos contar.

Contudo, ao contrário desta posição do narrador clássico, proposto por Benjamin, Santiago defende a figura de um narrador pós-moderno que não precisa ter entrado em contato direto com a ação narrada para poder relatá-la. A simples observação da ação seria suficiente para habilitar o narrador a transmiti-la adiante.

Este estudo se insere na atual discussão que tenta entender o papel e a importância das celebridades na sociedade pós-moderna. O que pretendo com este trabalho é justamente verificar, entre estas duas visões, o papel desempenhado pelo apresentador de talkshow, ao passo que ele corporifica a figura do narrador dentro do seu programa de tv, nos apresentando uma leitura e um suposto sentido a história da celebridade entrevistada. Agindo desta maneira veremos como este apresentador se aproxima da figura de narrador clássico proposto por Benjamin, ao valorizar o encontro face-a-face e a troca de experiências entre entrevistador e entrevistado.

Entretanto, tangenciando esta questão estão pontos importantes a serem debatidos como a cultura das celebridades, a construção da própria identidade na atual sociedade e a crescente demanda por material biográfico.

A cultura das celebridades está intimamente ligada ao contexto de alta visibilidade do self em que estamos imersos. O mundo pós-moderno, marcado pela profusão de imagens e a velocidade da informação, privilegia assim a reprodução imagética. A elevação do self a um status de celebridade produz uma cadeia de relacionamentos simbólicos que terá responsabilidade não só na construção do self célebre, mas também no self dos inúmeros anônimos que ratificam a condição da celebridade.

A sociedade de alta visibilidade do self acaba por fazer do anonimato um constante alvo de preocupação para o indivíduo, podendo emergir daí uma necessidade, por vezes, patológica de celebrizar-se como meio de assegurar a integridade de um self cada vez mais fragmentário.

Aliás este caráter fragmentário na formação do indivíduo, característico da pós-modernidade, relaciona-se com o gradual esfacelamento do sujeito iluminista, do self único. A crescente percepção de que o homem é formado por diferentes facetas, que vem a tona em função do diálogo que (ou com quem) se estabelece, abalou a convicção de um self coerente. A crise de identidade decorrente disto é um sintoma quase natural. Mas o indivíduo que compreende as possibilidades que esta fragmentação abre, não hesita em aproveitá-las.

Desenvolvendo e alimentando as ramificações abertas, erigindo um self sólido ainda que fragmentário.

O desmanche do sujeito iluminista, de self consolidado, talvez seja o fator que mais contribuiu para o crescimento do mercado biográfico. A biografia constitui, ou pelo menos simula, um molde para a construção do indivíduo ao apresentar uma história de vida. Ou melhor uma leitura sobre a vida do biografado. Assim ganha espaço no universo de referências disponíveis ao indivíduo para a construção da sua própria identidade. Espaço este privilegiado e de alta visibilidade, na medida que o mercado biográfico espalhou-se, firmando fundo suas bases, nas diferentes mídias em que atua.

Este trabalho pinça apenas uma forma de atuação dentro deste mercado biográfico: o talkshow. E, colocando-o numa lente de aumento, analisa não só a importância deste mercado, mas também necessidade por parte do indivíduo pós-moderno em criar ambientes referenciais para construção simbólica do seu próprio self. Sem deixar de avaliar a importância dos modelos arquitetônicos de self que o homem criou ao longo do tempo, e os resquícios que existem até hoje.

Um destes resquícios é a principal hipótese deste trabalho: a narrativa clássica e seu narrador, conforme o pensamento de Benjamin, resistiram até hoje, incorporando-se ao formato talkshow e a figura de seu apresentador.

O trabalho encontra-se dividido em quatro blocos. No primeiro, apóio-me nas idéias de Pierre Levy, Micael Herschmann, Carlos Alberto Pereira, Marialva Barbosa, Jacques Le Goff, John B. Thompson, Sherry Turkle e Ecléa Bosi para traçar um painel a respeito da evolução da identidade do self. Mostro como história desgarrou-se do conceito memória, e como as imbricações destes conceitos interferem no desenvolvimento os mesmos.

O segundo bloco analisa a emergência do biográfico na sociedade. Quais as implicações na construção de individual do self? Por quê este gênero foi tão bem-sucedido? Como o desenvolvimento do entretenimento e as relações mediatizadas contribuem para a ilusão do projeto biográfico? São algumas das questões sobre as quais lanço luz, contando com a ajuda dos trabalhos de Gilberto Velho, Jonaedson Carino, Ana Paula Goulart Ribeiro, Kátia Lerner, Pierre Bourdieu, entre outros.

O bloco seguinte é dedicado ao papel exercido pelo narrador dentro da narrativa. Seu papel como organizador na construção de uma história, de um conhecimento. Aqui apresento

duas opiniões conflitantes. Uma defendida por Walter Benjamin que vê o narrador com um misto admiração e nostalgia pela sua capacidade de intercambiar experiência. E outra abraçada por Silviano Santiago que exclui a necessidade do narrador de participar da experiência para poder contá-la.

A última parte debruça-se sobre o fenômeno do talkshow. Como este formato alimenta o mercado biográfico, quais as origens e razões de sucesso deste programa, e como o apresentador do talkshow incorpora a figura do narrador proposto por Benjamin, são os principais pontos analisados neste capítulo.

Benjamin acreditava estar assistindo ao declínio da narrativa, e conseqüentemente do narrador clássico, visto que o valor da experiência estava diminuindo em capacidade comunicacional e não havia mais indivíduos capazes de assumir a cadeira do narrador. Contudo, durante estes quatro blocos tento verificar que mesmo no seio da sociedade pós-moderna, marcada pela mediatização e pela fragmentação do self, assistimos ao retorno deste narrador clássico, metamorfoseado agora na figura do apresentador de talkshow. Esta é a hipótese de trabalho que pretendo verificar.

Para isso analiso mais a fundo dois objetos: a figura do narrador e o formato talkshow. No estudo do narrador, contraponho duas visões (Walter Benjamin e Silviano Santiago) para poder delimitar algumas características do narrador. A pesquisa sobre o talkshow também caminha no mesmo sentido de propor uma tipologia deste tipo de programa. Assim com estes dois esqueletos é possível uma análise sobre seus pontos em comum.

O objetivo desta monografia é, não só verificar a validade desta hipótese, mas também contribuir para futuras pesquisas no ramo de estudos sobre a mediatização, gênero biográfico, identidade na pós-modernidade e sobre o formato talkshow.

2 IDENTIDADE E MEMÓRIA

“A única coisa que torna possível a identidade é a ausência de mudança, mas ninguém acredita de fato que se seja semelhante àquilo de que se lembra”
GERTRUDE STEIN

Antes de entrarmos na discussão entre o papel do narrador na construção das histórias, seja ela qual for (mitos, registro biográfico, História, etc), e de fazer a distinção entre dois tipos possíveis de narradores a que vou me ater, o narrador clássico proposto por Benjamin e o pós-moderno de Santiago, é preciso percorrer um pouco do caminho que nos guiou até o presente. Somente assim será possível vislumbrar a importância de um programa como o talkshow, e qual é o seu respectivo papel na sociedade pós-moderna.

Parece perfeitamente clara a essência biográfica que este tipo de produto audiovisual possui. A dinâmica deste programa, a conversa entre duas ou mais pessoas mediadas por um apresentador que revela facetas do entrevistado ao público via televisão, atua duplamente de forma a contribuir para o crescente mercado do biográfico. Criando um canal próprio de troca deste material simbólico, um lugar de troca de experiências mediatizadas, o talkshow firma-se como um *locus* produtor de novos materiais biográficos, sendo polarizador tanto do público quanto de indivíduos biografáveis.

Mas não dá para analisar o fascínio do talkshow e o boom do biográfico sem antes estudarmos na maneira como foi e está sendo organizada a sociedade pós-moderna: o modo como a concepção iluminista do sujeito único (de self consolidado) fragmentou-se em um indivíduo múltiplo multifacetado; como o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e a conseqüente avalanche de informação provocou a exteriorização da memória afetando diretamente nossa maneira de lidar tanto com a memória quanto com a informação.

2.1 A corporificação da memória

Antes de mais nada, devemos ressaltar que não existe apenas uma memória. Assim como defendemos o caráter fragmentário do self, a memória também possui este mesmo caráter, trabalhando em função das trocas simbólicas que o sujeito realiza. E como respostas a estes estímulos, a memória pode abrir uma determinada janela, revelando seu conteúdo, em detrimento a outra. Além disso ressalte-se também o fato de que existem tipos de memória

diferentes, entre as quais podemos destacar quatro: a) memória *sensorial* que interage em função de estímulos táteis, auditivos, gustativos e olfativos; (b) memória *psicomotora* relacionada a aprendizados como direção de automóveis, bicicletas ou de jogos esportivos e seus movimentos característicos; (c) memória *de curto prazo*, ou de trabalho, que está vinculada a atenção de fatos recentes como a memorização de um endereço ou de um telefone; e (d) a memória *de longo prazo*, talvez o conceito mais associado a idéia de memória, que é a capacidade consciente articular registros simbólicos arquivados pelo sujeito e trazê-los a tona, contribuindo para a interpretação de um fato no presente ou ressignificando-o para o próprio indivíduo.

Muito da construção da história está relacionado a sistematização da memória *de longo prazo* coletiva, pois é a partir dela que serão extraídos e estudados fatos de maior relevância na construção e constituição das próprias sociedades, ou seja a matéria-prima da história. Mas não podemos entender a construção da história sem antes entendermos a maneira pela qual a memória exteriorizou-se do indivíduo, dando origens a vestígios que fundearam o surgimento da ciência história. E em relação a exteriorização da memória e sua transposição para suportes físicos, o estudo de Le Goff mostra-se bastante esclarecedor. Nele podemos analisar ao longo do curso histórico como o conceito de memória foi sendo modificado da idade antiga ao atual mundo contemporâneo.

Na idade antiga, podemos perceber que a havia valorização dos mitos, cultos e ritos, sendo sempre necessário recorrer a tradição oral na hora de passar esta memória adiante. Pierre Lévy faz uma distinção entre a *oralidade primária* referente ao papel da palavra na sociedade antes da invenção da escrita e de uma *oralidade secundária* ligada ao valor da palavra após a invenção da escrita que funciona da maneira como conhecemos hoje, sendo a escrita e a oralidade elementos constitutivos da palavra. Levy destaca que “*na sociedade oral primária, quase todo edifício cultural está fundado sobre as lembranças dos indivíduos. A inteligência, nestas sociedades, encontra-se muitas vezes identificada com a memória.*”¹.

Era clara a hegemonia da oralidade sobre a escrita. A principal maneira de repassar a memória se dava nas rodas de conversa, onde os mais sábios ou mais respeitados transmitiam seus conhecimentos frutos tanto de suas experiências pessoais (viagens a povos distantes)

¹ LEVY, 1993, p.77.

quanto histórias que eles próprios ouviram de seus antepassados (mitos e lendas), determinando desta maneira a memória coletiva da época. Inclusive o aprendizado de muitos ofícios era dado a partir dos ensinamentos dos mais velhos. Para Levy, a

memória do oralista primário está totalmente encarnada em cantos, danças [...] Nada é transmitido sem que seja observado, escutado, repetido, imitado, atuado pelas próprias pessoas ou pela comunidade²

Se cada sociedade produz seus suportes coletivos de memória (museus, monumentos, cidademas – conceito que será explicitado adiante –, etc) poderíamos pensar os cantos, danças e ritos como suporte da memória coletiva dessas sociedades de tradição oral.

Na Idade Média, a memória foi cristianizada, na medida em que a Igreja tornou-se a grande detentora do saber. Só dentro da igreja era permitido o acesso as letras. Justamente por isso a Igreja toma para si a função de educar ética e moralmente a sociedade, obviamente que de acordo com seu interesse.

Nesse momento portanto cresce em importância a memória escrita, embora ela ainda esteja em pé de igualdade com a tradição oral, pois se a Igreja detinha a memória escrita em suas bibliotecas de difícil acesso aos não-eclesiásticos, o conhecimento advindo da leitura só poderia ser passado oralmente pelos poucos leitores deste material. Mas poderíamos argumentar então, como é possível estar em pé de igualdade a escrita e a oralidade? O fato é que os difusores do conhecimento deste período passaram a utilizarem-se cada vez mais da memória exteriorizada (no caso os livros) na hora de repassar a memória coletiva aos membros da sociedade. Segundo Levy:

a oralidade paradoxalmente enquanto mídia de escrita. Antes da Renascença, os textos políticos religiosos, filosóficos ou jurídicos eram quase que obrigatoriamente acompanhados de comentários e interpretações orais, sob pena de não serem compreendidos. A transmissão do texto era indissociável de uma cadeia ininterrupta de relações diretas, pessoais.”³

Na Idade Moderna, a memória passa a ser cada vez mais historicizada – na medida em que é transformada em História, retornarei a esse ponto um pouco mais adiante – com o

² *Ibidem*, p.84.

³ *Ibidem*, p.84-85.

surgimento das nações. Jornais e romances vão compor uma unidade local, regional e/ou nacional que dariam legitimidade a essa memória predominantemente escrita. Paralelamente, esses registros escritos se afirmam como lugares da memória, ou seja, são pontos de apoio ou referência que uma vez produzidos podem (e devem) servir de base no estudo de um determinado tempo ou período histórico, ou ainda na reconstituição de uma biografia. Tanto que rotineiramente veremos as revisões históricas, ou mesmo biográficas, a procura de documentos da época retratada que de algum modo sirvam para corroborar a tese que está sendo defendida.

Já nas sociedades contemporâneas temos uma memória que é ao mesmo tempo historicizada, globalizada e pessoal, firmando-se através não só da escrita, mas também utilizando recursos eletrônicos digitais e audiovisuais, como a televisão e a internet.

2.2 Recursos Mnemônicos

Ao passo que a memória corporificou-se, fez-se necessário a criação de diversos suportes físicos da memória, embora seja mais correto dizer que o surgimento de suportes físicos foi determinante na exteriorização da memória.

Segundo Levy, alguns critérios podem contribuir positivamente para a rememoração dos fatos ou histórias, tais como: relações de causa e efeito, pertinência/proximidade da realidade narrada ao receptor da mensagem, e a capacidade de articulação dessas histórias na resolução de problemas práticos da vida. Esses levantamentos de Levy encaixam perfeitamente na topografia dos mitos. Alie-se ao fato de que os mitos eram não apenas contados, mas sobretudo haviam danças, dramatizações, rimas, músicas e outros artifícios narrativos sensoriais que contribuem para a função mnemônica dos mitos. Numa sociedade de cultura oral podemos identificar o aspecto mnemônico dos mitos como fator determinante do seu sucesso para a construção da memória coletiva e a relativa facilidade que isso acarreta na transmissão a uma geração posterior. Na falta de um suporte físico da memória há um esforço coletivo das memórias (sensorial, psicomotora, de curto e longo prazo) para a manutenção da memória coletiva. Mas o autor sinaliza para o fato que a falta de reiteração destas histórias pode provocar a morte da memória. “*A transmissão, a passagem do tempo supõe portanto um*

*incessante movimento de recomeço, de reiteração. Ritos e mitos são retidos, quase intocados, pela roda de gerações.”*⁴.

Contudo a evolução das sociedades humanas chega a um ponto tal que a memória individual não é mais suficiente para guardar a memória coletiva do seu tempo. O desenho e, posteriormente, a invenção da escrita pressuporá a utilização/criação de suportes físicos da memória (paredes das cavernas, o papel, monumentos, etc).

A sucessão da escrita e dos suportes físicos da memória promoverá a separação entre emissor e receptor, iniciando uma era de trocas simbólicas não-dialógicas. Paralelamente, contanto, cresce a força da postura revisionista crítica e analítica dos fatos (d)escritos. O desenvolvimento de técnicas de impressão alavancou não só esta distância, mas também foi responsável pela introdução de uma nova forma cognitiva: a demonstração visual. Mapas, desenhos, esquemas, tabelas e gráficos adentram o universo da memória.

Num próximo passo, podemos destacar o advento da fotografia, proporcionando a valorização da imagem como recurso mnemônico. Álbuns de fotografia passam a ter um valor social na medida em que servem a organização da estrutura familiar, dando-lhes sentido e significado ao reunir cronologicamente as etapas e ritos (aniversários, casamentos, batizados,...) vivenciados pela família em questão. Os álbuns de família ajudam a construir a noção do projeto de vida, retratando os momentos relevantes na história do objeto (família ou sujeito) em questão. E, além disso, a própria fotografia ganha um valor de registro do acontecido, muito em função da ascensão do fotojornalismo, adquirindo assim o papel de suporte da memória.

Marialva Barbosa reflete que “*imagens sejam nos filmes ou nas fotografias, tornam-se instrumentos poderosos para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão de outros media, da memória nacional*”⁵. A autora expõe a diferença existente ao se registrar a memória por imagens e através da escrita. No primeiro caso, a memória resgatada pela imagem guardaria também as recordações pessoais, sendo privilegiada pela capacidade de fazer lembrar não só a data, mas também subjetividades adjacentes a ela, como informações de cores, cheiros e sons. Já a escrita confere um caráter oficial a memória, sendo totalizador e doutrinator.

⁴ *Ibidem*, p.83.

⁵ HERSCHMAN&PEREIRA 2003, p.122.

2.3 Memória versus História

Se vimos como o conceito da memória mudou ao longo do curso histórico, vale lembrar que a própria noção de história é derivada da memória. De acordo com Le Goff, podemos dividir em quatro momentos a relação entre os dois conceitos. Em um primeiro momento só há a memória, que age, portanto, como história de um povo. Num segundo passo, ao agremiar um conjunto de memórias, transformando-a em memória coletiva, a história serve como pano de fundo psico-social e identificatório de uma nação emergente, ou em vias de emergir. A terceira etapa seria um movimento de diferenciação entre os dois conceitos. Tenta-se separar o que é história, ou seja, destacar os fatos históricos cuja relevância seja digna de entrar para história de demais fatos que sejam apenas importante para uma pequena parcela de indivíduos. Em diversos momentos da história isso irá ocorrer, tanto que hoje se discute muito a questão da história das minorias em contra-posição a história oficial chapa branca, mas isso já é assunto para outro texto.

Temos ainda um último passo que é o de aceitação por parte da história oficial da memória, resultando em estudos de tradição oral, história das mentalidades, das minorias e de outras. Sem dúvida, o desenvolvimento dos atuais meio de comunicação serviu para disseminar esses tipos de histórias. Nesse ponto a internet é revolucionária, permitindo a abertura de canais de comunicação de fácil acesso entre cidadãos distintos mas com interesse comuns, como por exemplo sites sobre determinado evento histórico ou sobre mesmo um artista onde haja um fórum de mensagens que os usuários podem trocar opiniões.

É interessante também notar como a memória percorreu um caminho de exteriorização ao homem. Se na antiguidade ela era articulada aos mitos e costumes, dependendo de atores sociais que continham essa memória viva dentro de si, hoje podemos perceber que a nossa memória é muito mais detalhada em função de ser externa ao indivíduo, ganhando locais ou suportes físicos da memória como museus, estátuas, monumentos, bibliotecas etc e por estar articulada não só aos nossos costumes, mas também as próprias narrativas históricas e a avalanche de informação que recebemos via mídia. Hoje temos uma memória que se caracteriza por ser arquivística, dependendo cada vez mais de um suporte físico (ou mesmo digital) para ser guardada.

A exteriorização da memória implicou numa própria transformação na construção da identidade e do self na sociedade pós-moderna.

2.4 A construção do self

Seguindo a mesma linha de raciocínio na análise da memória, observamos que a construção da identidade sofreu alterações significativas em função do gradativo desenvolvimento da escrita e posteriormente de outras mídias.

Nas idades antiga e média, a identidade do sujeito estava completamente vinculada a sua família, classe ou outra forma de organização social vigente. Inclusive a maneira de se apresentar continha a ascendência do indivíduo, de modo a facilitar a sua identificação perante outros desconhecidos. Não existiam dispositivos identificatórios, exceto a certidão de batismo, e que mesmo assim só irá surgir na idade média.

Hoje, a natureza do homem é tão mediatizada que temos boa parte da troca de materiais simbólicos realizados não mais nos encontros face-a-face, mas via tv, internet, rádio, cinema, etc.

E será na recepção destes materiais simbólicos que Thompson identificará alguns riscos na construção do self mediatizado como: *“(1) a intrusão mediada de mensagens ideológicas; (2) a dupla dependência mediada; (3) o efeito desorientador da sobrecarga simbólica; e (4) a absorção do self na interação quase medida”*⁶.

Pois, (1) na avalanche de informação que sofremos diariamente pelos media estão embutidas inúmeras ideologias que a todo tempo buscam cooptar novos indivíduos (e fidelizar os adeptos) para fortalecer seu bloco ideológico, seja ele político, social, consumista (através da propaganda), etc. A dupla dependência mediada (2) é dada da seguinte maneira: o self se utilizada cada vez mais dos produtos mediatizados para se compor, para montar sua identidade de modo a tornar-se mais rico e reflexivo, contudo o self pode tornar-se dependente de um sistema sobre o qual não possui quase nenhum controle. Um outro risco levantado por Thompson é sintomático e perfeitamente visível na sociedade atual: a sobrecarga simbólica (3). Talvez o exemplo mais didático seja a internet. Ao se pesquisar na rede sobre um tópico desconhecido, somos empurrados para diversos sites (às vezes com informações conflitantes),

⁶ THOMPSON, 1998, p.186.

nos oferecem diversos links, de modo que uma simples pesquisa vira um grande suplício, se não soubermos onde procurar a informação pretendida. E, finalmente, (4) a força exercida pela *interação quase mediada* ou mediatizada no self é tão intensa que não raro substitui outras formas de interação. Não estamos excluindo assim o poder das interações face-a-face cotidianas do indivíduo como fontes constituintes do self, contudo a calor dos media é tão intenso que por vezes temos um self que é abraçado na interação mediatizada. O próprio autor nos dá uma dica do porquê isto acontece. Mesmo defendendo que a mediatização sirva para a construção permanente de um self fortificado e mais reflexivo, Thompson sinalizará que é difícil, se não impossível, prever a maneira como ele lida ao receber a informação, uma vez que “*a interação quase mediada não é dialógica, isto é, não implica caráter recíproco*”⁷.

E por não ser dialógica, ela adquire um caráter descontínuo no espaço-tempo, entre o emissor e o receptor da mensagem/informação. O fato da comunicação não prescindir mais a simultaneidade entre os pólos da comunicação permitiu portanto a criação de novas formas de interação do self e além de corroborar para seu caráter fragmentário.

2.5 O ciberespaço atuando no self

O desenvolvimento das redes computadorizadas contribuiu de sobremaneira na percepção da identidade fragmentária tão comum ao indivíduo pós-moderno. Sherry Turkle realizou um estudo sobre o assunto tendo como matéria-prima um jogo similar a um RPG chamado MUD, que, no entanto, era jogado online.

Turkle descobriu que os jogadores de MUD de tão imersos no jogo começaram a perceber o mundo como uma sucessão de janelas, tanto que designaram a vida fora do MUD como RL (real life) e se relacionavam com do mesmo modo como encaram as janelas de ação (os ecrãs) do MUD. Pode perceber ainda que os jogadores do MUD descobriram que a idéia do self único é outra ficção, pois ao jogar inúmeros RPG's estes indivíduos constaram que a possibilidade de personificar em si mesmo inúmeros “self”, sendo simultaneamente todos e nenhum deles, sem que isso detone uma crise de identidade. Cada porção de self do indivíduo só é real na medida em que ele lhe legitime essa condição de realidade, cabendo também ao mesmo indivíduo o poder deslegitimação desta porção na hora em que lhe for conveniente.

⁷ *Ibidem*, p.191.

A internet é por excelência um lugar de construção dessas identidades. Para Micael Herschmann o ciberespaço é um “*lugar de intensa elaboração do biográfico, de construção de n identidades, ali se constroem celebridades específicas desse tipo de ambiente*”⁸. Tanto é verdade que cada novo fetiche da internet rapidamente produz seus ídolos: quando a moda era a webcam, a pioneira Jennifer Ringley criou um site que consistia em deixar sua webcam ligada ininterruptamente, mostrando o dia-a-dia do aposento onde estava localizada a câmera; os blogs rapidamente criaram seus campões de cliques como o Pato de Borracha, Folhetim Bizarro, Brasileira Preta e o da jornalista Cora Rónai; a febre seguinte, o fotolog, também tem seus representantes (mais uma vez a) Cora Rónai, Dona Arlinda e Marimoon – que inclusive gerou seu arqui-rival, o Antimarimoon.

Alguns indivíduos aproveitando o sucesso de suas investidas no ciberespaço, acabaram por transpor seus trabalhos para a “vida-real”, como no caso de J.P. Cuenca e Clarah Averbuck (responsáveis, respectivamente, pelos blogs Folhetim Bizarro e Brasileira Preta). O sucesso de suas homepages acabou atraindo a atenção do mercado editorial, que resolveu apostar suas fichas e publicar livros destes blogueiros.

Talvez o grande atrativo da internet seja justamente a sensação de liberdade oferecida ao self posto que “*sua existência na rede permite construir e desconstruir seu self constantemente, tudo pode ser negociado, adotando-se múltiplas identidades com grande naturalidade*”⁹.

O desaparecimento do olhar alheio é em grande parte responsável por isso. “*Um olhar inibe o outro*”¹⁰, e diferentemente das relações face-a-face onde supostamente devemos manter uma coerência racional e lógica, no ciberespaço o indivíduo sente-se livre para expressar seus desejos, anseios e impulsos da maneira que melhor lhe aprouver, aproveitando o máximo possível da ausência do olhar recriminador existente nas relações cotidianas dialógicas, permitindo-se a multiplicidade.

⁸ HERSCHMANN & PEREIRA, 2003, p.35.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ BOSI, 2003, p.28.

3 O BOOM BIOGRÁFICO E A VIDA: O PROJETO

“Uma coleção de grandes biografias esgotaria a história das nossas vidas? Diria alguma coisa sobre a vida real das pessoas reais do país real?”

ANTONIO MANUEL HESPAHHA

O gênero biográfico atualmente movimenta um estupendo mercado editorial, audiovisual e, mais importante, referencial simbólico na construção do self. Para Jonaedson Carino

a biografia é uma instância sensitiva [...] transformando-se em função das transformações do mundo. Desse modo, permanece um instrumento hábil para o entendimento não somente do homem, o biografado, mas do Homem, ser que, pondo-se como eixo e fulcro de tudo, toma em suas mãos o destino do mundo¹¹

A questão do biográfico enraizou-se tão profundamente na fundamentação do self que passamos a projetar nossa própria vida como se fosse um grande espetáculo. Produzimos e atualizamos nossa autobiografia constantemente, porque a inquietante experiência do anonimato na sociedade contemporânea nos empurra para a pré-confecção deste item, tão representativo do self, caso surja a oportunidade/necessidade de exibí-lo perante os demais cidadãos da sociedade. Há uma necessidade inconsciente e coletiva de termos um projeto de vida que funcione de maneira a distinguir e valorizar cada self. Segundo Rondelli & Herschmann

as narrativas biográficas e autobiográficas oferecem um enquadramento retrospectivo e prospectivo ao ordenarem a vida articulando memória e aspirações (“projetos”) dos indivíduos [...] conferindo uma seqüência as etapas de uma trajetória pessoal¹²

Mas antes de adentrarmos a questão do projeto de vida, que seria construído e (re)atualizado na biografia, veremos primeiro que a valorização do biográfico não é recente, tendo sofrido mudanças estilísticas em virtude das alterações decorrentes da maneira como o próprio homem passou a atuar perante si e a sociedade ao longo da história. Perceberemos

¹¹ CARINO. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v20n67/v20n67a05.pdf>. Acesso em 6 de novembro de 2004.

¹² HERSCHMANN & PEREIRA, 2003, p.57.

ainda como a relação entre suportes da memória pode ser útil e reveladora na construção de biografias, ligando, às vezes, intimamente objetos e lugares ao biografado.

3.1 O surgimento e a demanda do biográfico

O gênero biográfico não é novo. Sua tradição pode ser encontrada já na antiguidade greco-romana. De acordo com Daniel Madelénat¹³, poderíamos dividir a história da biografia em três períodos: *clássico*, compreendido entre a antiguidade greco-romana e fins do século XVIII com a ascensão dos ideais iluministas; *romântico* que vai de fins do século XVIII a Primeira Guerra Mundial; e o *moderno*, em vigor desde o final da guerra.

Uma possível medida de aferição para o potencial de sucesso do biográfico poderia ser a relação de dissonância entre o biografado e os paradigmas da sociedade em que está inserido. Nesse sentido quanto maior o teor iconoclasta da biografia, mais ele concorre para o sucesso da mesma. Não somente a iconoclastia, mas o caráter exemplar revolucionário ante as regras pré-estabelecidas configura modelos revolucionários que contribuem até mesmo para a derrubada dos paradigmas estabelecidos. A capacidade de sobressair-se sobre os demais, chamar a atenção acrescenta valor ao biográfico, mas mais uma vez traz a tona a frustração da experiência do anonimato.

O biográfico está vinculado a decadência da *polis*, o período *clássico* “*surge na ruptura havida entre a civilização da polis e os grandes impérios que lhe seguem: na crise, impõe-se a necessidade do registro, cujo ‘balizamento’ são vidas que se relatam*”¹⁴. Tem início a biografia heróica, exemplar. A biografia neste período seguirá alguns preceitos como divisões estruturais na narrativa, medida quantitativa das realizações do biografado e algumas tradições temáticas. Na Idade Média, outro papel será atribuído ao gênero. A valorização de conceitos como o Bem, a conduta cristã e a edificação do sujeito polariza o conjunto de biografias, substituindo a biografia heróica pelas biografias dos santos e de vidas igualmente piedosas.

Na Renascença, as conquistas da ciência e a valorização do antropocentrismo provocam o resgate da biografia tal qual na antiguidade, onde as biografias centravam-se nos

¹³ MADELENAT *apud* CARINO. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v20n67/v20n67a05.pdf>. Acesso em 6 de novembro de 2004.

¹⁴ CARINO. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v20n67/v20n67a05.pdf>. Acesso em 6 de novembro de 2004.

indivíduos que eram exemplos de vida a serem seguidos. A crença nos modelos de vida exemplar revela como a noção de self único estava arraigada naquela sociedade. Além disso, um novo fator será introduzido no gênero a partir desta época: a intimidade. Ao cambiar a visão de mundo pondo o holofote sobre o próprio homem, este a partir de agora se responsabiliza por criar sua própria visão de mundo, que não pode escapar a subjetividade e portanto a intimidade.

Com a difusão dos ideais iluministas e ascensão da burguesia, o século XVIII realça ainda mais o caráter individualista do homem. A exibição pública na sociedade adquire importância como modo de firmar a própria identidade.

O desenvolvimento das atividades econômicas e a concentração urbana do progresso cultural impõem essa exibição, que acentua a necessidade destacar, registrando-lhe a trajetória, aqueles indivíduos que se sobressaem na difícil tarefa de ‘aparecer’ em sociedade.¹⁵

A criação das academias também impulsionará o gênero, na medida em que seus integrantes passam a demonstrar a admiração de seus colegas de trabalho biografando-os.

Assim abre-se espaço para o segundo período classificatório de Madélenat, o *romântico*. Este período romperá um pouco com os paradigmas da biografia em vigor até então. A biografia da era *romântica* valorizará a publicização da intimidade do sujeito e sua sensibilidade, realçando as nuances da personalidade. Dessa maneira o gênero biográfico populariza-se na medida que vai ao encontro dos indivíduos comuns, gente como a gente. A adoção de olhares múltiplos e por ângulos variados a persona biografada, contribui de um lado para uma melhor reconstrução do dia-a-dia e caráter do biografado, assim como a torna mais atraente e palatável ao gosto popular.

A era romântica inaugura um conceito de biografia até hoje (per)seguido pelos biógrafos: a apresentação da verdadeira identidade biografado, mostrá-lo como ele *realmente é*. Essa preocupação de refleti-lo como na vida real deve-se a introdução de duas linhas de raciocínio. Uma é a idéia de que o homem é um ser social, que passa a ser incutida na sociedade após o avanço da sociologia e das teorias marxistas. E a outra é a introdução da dimensão psíquica, principalmente após as contribuições de Freud. ”*As dimensões social e*

¹⁵ Idem.

psíquica tornar-se-ão daí por diante obrigatórias para uma biografia bem construída e digna de respeito do ponto de vista científico".¹⁶

O cientificismo na biografia logo se mostrará corrompido pela predominância de certezas e exatidões das visões positivistas. A racionalização e esquematização do homem no biográfico afastam seu caráter imprevisível, singular que lhe é tão próprio. Com a Primeira Guerra Mundial caem por terra valores como o do homem heróico e justo, emergindo daí uma nova fase que o apresenta complexo, contraditório e duvidoso de seus atos.

Madelénat aponta esse período histórico como deflagrador da atual etapa biográfica, o *moderno*, que sofrerá pressão tanto do lado científico, cobrando-lhe características como objetividade e isenção, mas também apresentando uma configuração narrativa que lhe cobra a verve literária inerente da construção ficcional. As *"biografias transformam-se num instrumento sintomático da publicização da vida"*,¹⁷ logo precisam ser atraentes como produto.

O desenvolvimento de novos meios comunicação como a televisão, o rádio e a internet atuará positivamente nesse sentido, colaborando ainda mais para o crescimento e fascínio do biográfico. Contudo se o valor biografável do indivíduo está ligado a condição de celebridade deste no seu campo de atuação, ao longo do século XX assistiremos a uma paulatina imbricação entre a celebrização e a mediatização. Ou seja, cada vez mais a mídia vem sendo responsável pela criação e/ou ratificação da condição da celebridade, que tradicionalmente é a matéria-prima do material biográfico.

Edgar Morin conceituou como olímpianos estas figuras de destaque da sociedade que são postas em evidência, para verem e serem vistos. No alto deste Olimpo midiático estão desportistas, políticos, atores, cantores etc, cujas vidas, não raro, ganham biografias ou autobiografias (com auxílio de ghost-writers, se necessário). O acesso a este "blimpo" é alvo de constante desejo dos anônimos da sociedade contemporânea. Podemos perceber o ímpeto deste desejo traduzido no aumento significativo de biografias de anônimos que ou travaram uma intimidade com figuras famosas (como ex-cônjuges, por exemplo); ou participaram ativamente de algum fato histórico ou tema atual relevante para os agenciamentos simbólicos

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

da sociedade. Ana Paula Goulart Ribeiro e Kátia Lerner¹⁸ apontam duas razões complementares este crescimento. O primeiro seria vontade de escrever, na medida que o indivíduo reconhece sua vida como história, produzindo a partir daí literatura para que ela se perpetue. O segundo motivo está fundamentado no reconhecimento social da narrativa biográfica, tanto no viés capitalista (expresso no interesse editorial de publicar esse material) quanto na aceitação acadêmica e institucional.

As contribuições de Anamaria Filizola e Elizabeth Rondelli¹⁹ ajudam a compreender um pouco do fascínio do biográfico. Segundo as autoras, a manifestação biográfica poderia servir como lastro para o self fragmentário da sociedade pós-moderna, oferecendo-lhe porto seguro de referenciais simbólicos. Elas ressaltam que a valorização do cotidiano, da vida ordinária e comum dos biografados é uma clara tentativa, a despeito de suas *genialidades ou estrelatos*, de aproximá-los dos leitores comuns. Contudo caberia aqui uma ressalva. A inclusão de trechos cotidianos está diretamente vinculada a uma intencionalidade por parte do biógrafo, cujos interesses afetivos, mercadológicos, históricos etc levam-no a optar por um determinado recorte na vida do biografado. É aí se mostra reveladora a análise de Ecléa Bosi sobre a existência de horas mortas, que apesar de comporem a identidade do indivíduo, sempre são deixados de lados na hora em que ocorre o relato biográfico. São horas perdidas em filas de banco, idas e vindas da casa-trabalho, etc. Sendo assim, a valorização de aspectos cotidianos, densamente povoados por horas mortas, há que servir há um propósito, pois “*tais percursos sem significação biográfica, são cada vez mais invasivos.[...] Desse tempo vazio a atenção foge como a ave assustada*”.²⁰

Outro dado apontado por Filizola e Rondelli é a prazerosa busca pela alteridade obtida na troca de experiência com um self de outra nacionalidade, cultura, gênero, religião, período histórico. O consumo deste relato biográfico pode infundir interesse ou despertar algum projeto nos seus consumidores. As autoras citam como o sucesso do livro *Chatô*, de Fernando Morais, sobre o magnata das comunicações Assis Chateaubriand que amplificou o debate sobre o financiamento privado nas iniciativas culturais. Outras práticas, como as cinebiografias, também podem suscitar repercussões no presente. O documentário *Quando*

¹⁸ HERSCHMANN & PEREIRA, 2003, p.194.

¹⁹ “Equilíbrio Distante” in *Lugar Comum*, 1997.

²⁰ BOSI, 2003, p.24.

Éramos Reis, ganhador do Oscar em 1996, serviu para reenquadrar na memória não só a fantástica história do boxeador Muhamed Ali, mas também atraiu a atenção para os problemas decorrentes do Mal de Parkinson. Steven Spielberg, após o sucesso de *A Lista de Schindler*, encontrou-se num lugar simbólico privilegiado, no que diz respeito ao tema sobreviventes do Holocausto, podendo ser o ator social de um projeto eminentemente biográfico (a Fundação Shoah) cujo objetivo era recuperar/arquivar a memória deste período histórico através de depoimentos coletados com os próprios sobreviventes.

O gênero biográfico ainda permite a possibilidade de reinterpretação não só do indivíduo, mas do tempo em que ele está inserido e de suas vinculações afetivas em relação ao que está ao seu redor, como: (i) objetos utilizados (ii) e locais frequentados.

No caso destes (i) objetos utilizados, Bosi faz uma interessante diferenciação entre os objetos biográficos e objetos de status. Ao primeiro tipo pertenceriam aqueles objetos que nos acompanham durante parte da nossa trajetória de vida, em geral voltados para a utilização cotidiana mais expressiva tais como

relógio de família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, [...] representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador [...] Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade.²¹

Os do segundo tipo são objetos designados para conferir status ao usuário, podem ser uma roupa da moda, um artefato eletrônico de última geração ou mesmo um carro novo. A atual sociedade de consumo caracteriza-se pela capacidade gigantesca de produção, circulação e descarte dos objetos de status, de vida útil curta em contrapartida aos objetos biográficos que envelhecem junto ao seu dono.

Observa-se, contudo, que um objeto de status eventualmente pode tornar-se biográfico caso consiga efetuar um laço afetivo com seu dono. Poderíamos citar como exemplo em *Cidadão Kane* a relação existente entre o magnata Kane e seu trenó Rosebud. O trenó na infância de Kane era claramente um símbolo de status ante as outras crianças, ainda que pudesse ser considerado um lançamento na época rapidamente tornar-se-ia obsoleto sendo substituído por outro trenó semelhante. Mas a súbita separação, entre seu dono e o objeto de

²¹ *Ibidem*, p.25.

status, termina por criar um vínculo afetivo entre dono e objeto, dotando-o de uma carga suficiente de valor simbólico garantindo-lhe a condição de objeto biográfico. Interessante notar que a relação entre dono e objeto biográfico é, via de regra, de dupla posse, pois não só o possuidor é dono do objeto, mas este também se torna dono de seu dono, ou pelo menos de parte da identidade dele. Continuemos com *Cidadão Kane*. É um filme sobre tentativa de recuperar um objeto biográfico na intenção de que ele pudesse revelar um pouco mais sobre o indivíduo biografado.

O caminho inverso entanto dificilmente pode ser realizado. Raramente um objeto biográfico adquire status para não outro que seu dono, a exceção de quando o objeto torna-se uma relíquia. Como por exemplo, o carro que James Dean dirigia quando sofreu o acidente que lhe custou a vida ou um violão que pertenceu a John Lennon.

Quanto aos (ii) locais freqüentados revisitados pelo biográfico talvez fosse o caso de repensar o flaneur proposto por Baudelaire como um indivíduo reorganizador de dispositivos constitutivos da cidade. Da mesma maneira como Bosi distinguiu os objetos biográficos e de status, poderíamos propor a separação entre elementos constitutivos da cidade (tais como prédios, praças, ruas, praias, etc) que daqui por diante designaremos de *cidademas*, como biografáveis e de simples uso (ou não-biografáveis).

Os *cidademas biografáveis* seriam portanto aqueles incluídos na memória coletiva, participando ativamente da construção da self dos indivíduos pertencentes a uma mesma esfera local, nacional ou mesmo global. São locais de agenciamento simbólico constante, funcionando por vezes como suportes de memória. Os *cidademas de simples uso* englobariam os demais lugares, ainda pertencentes ao cotidiano do self, embora sem criar uma relação afetiva.

Dado isto, teríamos uma nova atuação social deste flaneur. Esta figura agora se mostra preocupada em manter ou enquadrar na memória suas idas e vindas cotidianas, valorizando os locais por onde passeia em sua cidade. Não é apenas uma exaltação de amor ao seu redor, mas sobretudo um medo de que todo seu em torno caia no esquecimento, no limbo. O flaneur, portanto, percebe a necessidade de biografar o que vê e sente em relação aos seus cidademas constitutivos.

3.2 A vida como filme, o projeto biográfico

A percepção da questão biográfica como poderoso elemento de representação simbólica e parte constituinte deste self fragmentário não pode ser analisada sem se levar em consideração a profunda ligação existente entre a memória e o conceito de projeto na formação deste indivíduo pós-moderno.

Vimos que valorização da biografia só aconteceu quando a organização social saiu de uma esfera totalizadora - na qual a sociedade funciona como *unidade encompassadora*²², sendo a biografia individual desvalorizada em detrimento da coesão da organização social (clã, tribo, polis etc) – para uma individualista. Gilberto Velho ressalta que

em qualquer sociedade há processo de *individação*, através de inserção do lugar do indivíduo na sociedade e do desempenho de seus papéis sociais. Mas a *individualização* seria própria das sociedades ou segmentos sociais onde florescem *ideologias individualistas* que fixam o indivíduo socialmente significativo como valor básico da cultura.²³

Portanto, a valorização, principalmente a partir dos ideais iluministas, do indivíduo e de seus atos contribuiu para o florescimento das noções de carreira, trajetória e biografia nos moldes como as vemos hoje. Contudo estes aspectos são construídos em função da maneira como se realizam trocas simbólicas entre o presente e o passado, ou melhor, da memória deste self. Se a memória permite uma visão retrospectiva do sujeito, permitindo-lhe elaborar uma trajetória de vida até o presente, o projeto, segundo Velho²⁴, dá uma visão prospectiva na manutenção e efetuação deste caminho mais ou menos coerente da maneira como foi feito até então. Sem a memória, portanto, seria impossível confeccionar o projeto. Além disso, a articulação entre os dois disponibilizam ao self meios de dar significação a sua própria vida, sua própria identidade.

O projeto então se configura como:

instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como

²² VELHO, 1994, p.99.

²³ *Ibidem*, grifos do autor.

²⁴ *Ibidem*, p.101.

maneira de se expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*.²⁵

Mas se o projeto atua como instrumento de negociação com a realidade, sua validação ocorrerá em duas instâncias, uma individual e outra coletiva. A individual reflete o sucesso do self em realizar as metas impostas, por ele mesmo, na realização de seu projeto de vida que é constantemente reelaborado e reatualizado frente novas trocas simbólicas executadas pelo self. A coletiva está relacionada a aceitação, por parte da sociedade, da trajetória analisada como um modelo biográfico exemplar ou passível de replicação, em certos aspectos. Por exemplo, a trajetória de um personagem como Michael Jackson. O cantor tinha uma trajetória impecável. Criança-prodígio, era a “alma” dos Jacksons Five. Partiu para bem-sucedida carreira solo. Ganhou Grammys, a vendagem de seus álbuns rendeu-lhe discos de ouro e platina. Contudo a partir da acusação de abuso sexual de menores de idade no início da década de 90, sua popularidade declinou vertiginosamente. E sua trajetória vista até então bons olhos pela sociedade, que ressaltava a superação da infância pobre, a capacidade de lançar modas, a sua qualidade como dançarino e mesmo seus dotes como cantor, passou a destacar os aspectos negativos de sua trajetória: o processo de *embranquecimento* pelo qual passou, o fato de morar numa mansão dotada de parque de diversão, famosa por receber visitas de crianças e o uso de máscaras cirúrgicas nas aparições públicas.

Isso nos remete a maneira como a aceitação de biográfico hoje não se dá somente nas relações interpessoais, mas sobretudo através da mediatização. Uma celebridade hoje não conta apenas com seu talento, mas com uma rede de assessores cuja função é produzir, atualizar e trabalhar na mídia a imagem dela. Herschmann & Pereira utilizam o termo *engenharia midiática*²⁶ para sugerir como, hoje, assistimos a emergência de celebridades que alçam esta posição menos por mérito do que por um plano bem-sucedido de marketing. Os autores citam o exemplo do cantor Daniel que entrou para o *Guinness Book* ao passar mais de 25 horas seguidas dando autógrafos²⁷.

O *Guinness Book* lançado originalmente como uma publicação que se pretendia registrar e celebrar os feitos grandiosos dos homens, tornou-se hoje um almanaque de recordes

²⁵ *Ibidem*, p.103, grifos do autor.

²⁶ HERSCHMANN & PEREIRA, 2003, p.38.

²⁷ *Ibidem*, p.39.

esdrúxulos. O livro reflete como a experiência do anonimato pode ser penosa para o self imerso numa cultura de alta visibilidade. Não no caso do cantor Daniel, que já era figura um pouco proeminente na mídia e aproveitou o livro para reforçar sua condição de celebridade agregando mais um valor, mas para cidadãos “comuns” um feito digno de entrar no *Guinness* lhes garante um diferencial biográfico, elevando-os a condição de celebridades, ainda que efêmeras.

Nesse contexto, portanto, é totalmente compreensível a existência de atalhos midiáticos que transportem o cidadão comum para o estrelato fugaz. É aí que entram em cena os programas de auditório como o teste de fidelidade do João Kleber ou de pegadinhas de Faustão, *realityshows*, caça-VJ da MTV, que irão explorar a figura do anônimo.

No Brasil, à experiência do anonimato soma-se a frustração da falta de cidadania, logo a possibilidade da celebração do self não só o conduz ao olimpo da visibilidade, e os benefícios que isso acarretam, como também transforma o sujeito

numa espécie de “superpessoa”, aquela que, no limite, afirma em vez de perguntar: “você sabe com quem está falando?” Assim, especialmente em países como nosso, marcados pela desigualdade e pela exclusão social, em que essas oportunidades de visibilidade e ascensão social são menores, o anonimato é interpretado pelas camadas menos privilegiadas da população como um ato de violência, mais uma comprovação de sua falta de cidadania.²⁸

A existência destes atalhos midiáticos então configuram um caminho para a atuação destes anônimos no filme-vida, dando-lhes a possibilidade ainda que temporária de verem seu projeto de vida reconhecido e aceito pela sociedade.

Não por acaso se utiliza a expressão filme-vida. O relato biográfico e autobiográfico atua no sentido de conferir uma consistência e uma constância a trajetória do self, levando em conta seus atos passados e predizendo possíveis reações futuras²⁹, tentando traçar desta maneira uma trajetória não só interessante mas que também entretenha. Bourdieu refuta a idéia de que possamos tratar a vida como história, sendo isto decorrente de uma ilusão retórica fruto do legado da tradição literária. Logo, teríamos uma tendência natural a romantizar nossa vida. O autor vai indagar justamente como houve o questionamento da existência de vida dotada de

²⁸ *Ibidem*, p.42.

²⁹ BOURDIEU, 1998, p. 184.

sentido a partir do abandono da estrutura linear do romance. Ele elege como símbolo o romance de Faulkner *O som e a Fúria* (1929) e poderíamos pensar também no impacto do lançamento de *Ulisses* de Joyce (1922), contudo Bourdieu não leva em consideração a ascensão do entretenimento, principalmente do cinema que permitiu o “*triunfo do entretenimento sobre a própria vida*”.³⁰

Se havia uma tendência natural a tratar a vida como romance, hoje temos um produto que, antes de contar uma história, deve gerar um espetáculo, polarizando a atenção sobre este indivíduo capaz de fazer da sua biografia, antes de tudo, um entretenimento. Produzindo, dirigindo e atuando seu filme-vida.

³⁰ GABLER, 1999, p.55.

4 NARRADORES

“Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?”
WALTER BENJAMIN

A concepção de uma história pressupõe a existência de uma figura intrinsecamente ligada a ela: o narrador. É através da visão (e da linguagem) desta instituição que seremos apresentados a este novo mundo desconhecido e alheio a nós. O narrador é esta presença onipresente responsável por nos guiar através do curioso labirinto, desvelando passagens, abrindo janelas e construindo caminhos para a compreensão da história.

O narrador é a entidade responsável pela organização inteligível dos fatos e sua conseqüente apresentação. A concatenação dos fatos é de sua total responsabilidade, advindo daí o sucesso ou insucesso da narrativa em hospedar e reproduzir-se no leitor ou ouvinte da história. A capacidade narrativa será determinante na impregnação da história no leitor. Quanto maior for a impregnação, maior será a chance deste retransmiti-la a outros, logo a capacidade narrativa está diretamente ligada a vitalidade e longevidade da história narrada.

Os clássicos, portanto, nada mais seriam do que narrativas de altíssima capacidade impregnativa, criando assim mecanismos que garantiriam sua própria sobrevivência no tempo. Agora, seria possível estruturar uma tipologia deste tipo de narrativa, de modo a entender prerrogativas intrínsecas ao funcionamento delas e, logo, da razão de seu sucesso?

Walter Benjamin, partindo da obra do escritor russo Nicolai Leskov, teceu uma série de considerações a respeito da figura deste narrador clássico: qual o seu papel, porque esta figura encontra-se em franca decadência, quais as condições necessárias para que exista uma boa narrativa, como a ascensão do romance foi prejudicial a manutenção da narrativa, entre outras razões.

Assim como as narrativas sofreram mudanças ao longo do tempo, a figura do narrador e seu *modus operandis* seriam suscetíveis a mesma sorte. Então não é nenhuma surpresa verificarmos hoje a presença de um narrador adequado ao tempo em que vive, um narrador pós-moderno.

A essa entidade contemporânea, Silviano Santiago, contrastando o texto de Benjamin, delineou um espectro de atuação e levantou um rol de características próprias inerentes a nova fase deste narrador.

Vamos então debruçar-nos um pouco sobre cada uma dessas visões: o narrador clássico de Benjamin e o narrador pós-moderno de Santiago.

4.1 O Narrador Clássico

Dentre as características específicas do narrador clássico, talvez a mais fundamental delas seja a sua capacidade de intercambiar experiências. Benjamin argumenta que a arte narrativa está em seus últimos dias, pois não quase não há mais pessoas que saibam narrar apropriadamente. Ele relaciona a *faculdade de intercambiar experiências*³¹ ao sucesso da atividade narrativa, contudo, como já havia sinalizado no artigo *Experiência e pobreza*³², desde o final da Primeira Guerra Mundial a experiência era um valor que se encontrava em franca decadência.

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes.³³

O narrador clássico então é uma figura capaz de negociar toda essa experiência que é passada individualmente, a qual todos os narradores já recorreram como numa grande rede, reprocessando esse material simbólico e repassando-o adiante em forma de (boa) narrativa. O autor irá destacar dois campos de experiência passíveis aprimoramento a figura do narrador: a experiência temporal e a espacial.

A experiência temporal diz respeito do tempo de vida que possui o narrador, sendo apto portanto a propagar o conhecimento que possui sobre as tradições de onde vive, a história de seu país, de seu povo, as mudanças ocorridas no seu entorno etc.

Por outro lado a experiência espacial remete a figura do narrador como entidade que vem de longe, trazendo notícias de terras não conhecidas. Alguém que por muito ter visto, tem muito a contar.

³¹ BENJAMIN, 1987, p.198.

³² In *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

³³ BENJAMIN, 1987, p.198.

Benjamin irá exemplificar esse primeiro tipo de narrador com a figura do camponês sedentário, que sempre viveu próximo a sua terra, e o segundo tipo com o marinheiro comerciante, que passa a vida viajando. Nicolai Leskov encarnaria o narrador perfeito, segundo Benjamin, por aglutinar essas duas virtudes em um ser só. Leskov, por conta de seu trabalho, viajou por toda a Rússia aliando o conhecimento extraído destas viagens aos seus temporais inerentes a sua condição de russo.

Outra importante qualidade dos narradores é o senso prático que eles dotam à narrativa. Estas sempre carregam um ensinamento, pode ser moral, de ordem prática ou um provérbio. De modo que o narrador é alguém capaz de aconselhar. Contudo, ressalta o autor, devido ao empobrecimento da experiência a capacidade comunicacional do narrador está minguando, daí a prática do aconselhamento soar antiquada. A experiência está se tornado menos comunicável.

A emergência do romance contribui para a morte deste narrador clássico. Ao passo que a narrativa fundamenta-se principalmente na tradição oral, estabelecendo um constante diálogo com ela, o romance só é possível através da escrita e da evolução da imprensa. A narrativa vincula-se diretamente a capacidade do narrador em articular suas experiências e as que obteve a partir de relatos que ouviu para assim transmitir essa experiência ao ouvinte sob a forma de narrativa. Já o romance é fruto de um isolamento do seu criador, que não é mais capaz de receber nem de dar conselhos, mergulhando-se em si para extrair uma história que não contém uma moral. No máximo convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida.

O leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler o “sentido da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, da morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência da morte verdadeira.

[...] Em consequência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro³⁴

Seguindo essa linha de raciocínio, verificamos como o gênero biográfico casou-se perfeitamente a esse conceito do romance. O leitor do biográfico está claramente a busca de

³⁴ *Ibidem*, p.214.

uma significação da vida, tentando extraí-la a partir do consumo de outras vidas. Aliás, um ponto levantado por Benjamin é o fato da leitura do romance ser um ato solitário, ao contrário do ouvinte de uma história que está em companhia do narrador. Portanto o leitor solitário devora o romance, tentando apossar-se deste material lido.

A narrativa difere bastante do romance na maneira como é assimilada. Quanto mais desprovida de análises psicológicas for a narrativa, maior será a capacidade do ouvinte em guardá-la na memória, assimilando-a a sua própria experiência, aumentando as chances deste em recontar esta história um dia. Benjamin separa num plano o romance e a rememoração, e em outro a narrativa e a reminiscência. De fato, tanto a reminiscência quanto a rememoração descendem da memória, contudo enquanto a rememoração diz respeito ao resgate da memória objetiva de um fato (uma pessoa, uma combate, uma peregrinação), a reminiscência seria o resgate da memória de fatos difusos, enredados não só entre si, mas também atrelados experiência do próprio narrador. As narrativas inclusive costumam ser iniciadas com uma descrição por parte do narrador das condições em que este travou o conhecimento com a história que está preste a contar. A exceção é o relato autobiográfico. Mas em ambos o narrador irá incutir na história traços de sua própria experiência. E se a história sempre está impregnada de experiências dos narradores, a narrativa portanto agrega reminiscências de todos os narradores que já transmitiram esta história até o presente.

A narrativa nesse sentido é uma forma de comunicação artesanal, mas vivemos hoje numa era marcada pela automação. Nada mais natural então do que ascensão de uma forma de comunicação adequada a esta era: a informação. A ascensão da informação, para Benjamin, é ameaçadora não só a narrativa mas também ao romance. A informação carrega consigo a autoridade temporal ou espacial, mesmo que não seja respaldada pela experiência. É auto-suficiente, pois pode ser compreendida “*em si e para si*”.³⁵ Basta que seja plausível, ao contrário da narrativa em que o extraordinário e o miraculoso permeiam a história. Além disso a informação só tem valor enquanto nova, exaurindo-se neste momento. Já a narrativa não. Conserva sua força, sendo capaz ainda de se desenvolver alimentando-se das experiências do narrador.

³⁵ *Ibidem*, p. 203.

O bom narrador, para Benjamin, é aquele que tem suas raízes no povo, sobretudo nas camadas artesanais, os camponeses, os pequenos comerciantes, e em todas as etapas de seu desenvolvimento técnico e econômico, de forma a conseguir mover-se facilmente

para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nenhum escândalo nem um impedimento.³⁶

Benjamin relaciona a origem da narrativa a autoridade advinda da morte. Porque no momento da morte é que a sabedoria e a experiência do homem vem à tona de maneira transmissível. “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar.”³⁷ O narrador também carrega consigo esse tipo de sabedoria transmissível apenas na hora da morte.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é um homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.³⁸

4.2 O Narrador pós-moderno

Benjamin definiu muito bem o seu conceito do narrador clássico. Um modelo de narrador que se encontra em declínio, que valoriza sobretudo o valor da experiência fruto da sua própria vivência ou obtida a partir da experiência de um terceiro que lhe foi diretamente relatada. No entanto, hoje observa-se que a narrativa pode ser não apenas fruto da experiência de ações próprias, mas também pode derivar da observação de ações alheias.

Trataríamos, portanto, de duas formas narrativas diferentes: uma dentro e outra fora da ação. A primeira seria a narrativa de uma experiência da própria ação por parte do narrador, já a segunda corresponderia a uma observação deste narrador sobre a ação alheia.

³⁶ *Ibidem*, p.215.

³⁷ *Ibidem*, p.208.

³⁸ *Ibidem*, p.221.

Partindo destes princípios, Silviano Santiago irá conceituar a emergência de um novo tipo de narrador. Uma figura que não mais participa da ação, cujas narrativas não transmitem sua própria experiência, e não dá conselhos. Não que isso seja motivo para desqualificar sua narrativa, mas identificar estes fatores como mecanismos componentes da atual narrativa pós-moderna, que por sua vez demanda a presença de uma nova espécie de narrador: o narrador pós-moderno.

A primeira característica que Santiago irá identificar neste narrador é a sua disposição para desvincular-se do foco, ou da ação, narrativa.

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador. Ela narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.³⁹

Este narrador está a serviço da informação, que Benjamin dizia prejudicial a narrativa, da mesma maneira que narrador clássico estava a serviço da experiência. Benjamin valoriza sobremaneira a validade utilitária da narrativa clássica por ela ter advindo de uma experiência concreta, enquanto que a informação não teria este valor já que é auto-suficiente. E aqui entra a segunda característica que Santiago identifica.

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.⁴⁰

Sob esta ótica, podemos então aproximar o trabalho do jornalista ao do narrador pós-moderno. Ambos atuam de forma a narrar uma ação externa e alheia a eles, sem impregna-la de juízos ou avaliações psicológicas, aproximando-se assim da figura do leitor, no sentido de que tentam recriar a atmosfera existente na realização da ação através da palavra, expondo todos fatos existentes a hora do acontecimento.

³⁹ SANTIAGO. Disponível em: <http://www.pacc.ufjf.br/literaria/narrador.html>. Acessado em 17 de novembro de 2004.

⁴⁰ *Ibidem*.

Mas como essa mediação depende da palavra, Santiago irá lembrar que “*nenhuma escrita é inocente*”.⁴¹ Logo o olhar lançado sobre o outro, as falas descritas e a própria narrativa portanto agem em função do narrador, revelando seu ponto de vista, sua visão de mundo, ainda que de maneira subjetiva.

O narrador pós-moderno, portanto, seria uma figura capacitada a dar um ponto de vista seguro. Thompson, ao alertar sobre os efeitos da sobrecarga simbólica na construção do self, cita o exemplo da uma atendente de livraria que por possuir uma habilidade singular na recomendação de novas leituras ao público acabou tornando-se crítica literária de sucesso⁴². A credibilidade deste narrador articula-se com o sucesso deste em sustentar um ponto de vista (ou uma visão de mundo) comum entre ele e seus leitores. Na medida em que estes olhares se distanciam, os leitores perdem o interesse na narrativa.

Santiago sustenta ainda outro elo entre narrador e leitor: pobreza de experiência, descrita por Benjamin ocorrida após a Primeira Guerra, faz com que eles, privados do conhecimento derivado da própria experiência, ajam como espectadores, alimentando-se do espetáculo que é a ação alheia.

Por que se olha? Para que se olha? Razão e finalidade do olhar lançado ao outro não se dão à primeira vista, porque se trata de um diálogo-em-literatura [...]. A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.
[...] Não é importante a retribuição do olhar. Trata-se de um investimento feito pelo narrador em que ele não cobra lucro, apenas participação, pois o lucro está no próprio prazer que tem de olhar. Dou uma força, diz o narrador. Senti firmeza, retruca o personagem. Ambos mudos. Não há mais o jogo do "bom conselho" entre experientes, mas o da admiração do mais velho. A narrativa pode expressar uma "sabedoria", mas esta não advém do narrador: é depreendida da ação daquele que é observado e não consegue mais narrar - o jovem.⁴³

Depreende-se então que a ação no pós-moderno é uma ação dinâmica, inexperiente, fugaz, espetacularizada e, acima de tudo, jovem. Logo, ela independe do narrador. Tal como a

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² THOMPSON, 1998.

⁴³ SANTIAGO. Disponível em: <http://www.pacc.ufjf.br/literaria/narrador.html>. Acessado em 17 de novembro de 2004

informação para Benjamin, a ação pós-moderna é “*incomodamente auto-suficiente*”.⁴⁴ E mesmo no caso desta ação conter uma experiência a ser transmitida, haverá um déficit intransponível de experiências entre o velho e o novo, decorrente da *pobreza de experiência*. Há uma incomunicabilidade de gerações. E com isso, argumenta Santiago, cai por terra toda uma tradição de desenvolvimento linear do homem e da sociedade. Finda portanto uma visão paternalista de se encarar o mundo, onde mais velho deveria apresentar a realidade ao mais novo através do seu conhecimento.

O choque de gerações, o debate entre a sabedoria da experiência versus sabedoria da ingenuidade torna-se sem sentido, porque não há uma visão vencedora. Não há necessidade de ter uma posição vencedora. Santiago ressalta o, talvez, único caso em que isso ocorra: a narrativa memorialista, que nada mais é de que uma narrativa autobiográfica. Neste caso o narrador, ao lançar um olhar retrospectivo sobre sua vida, contrasta sua experiência de hoje com a inexperiência que tinha quando jovem, permitindo-se assim dar conselhos a sua versão jovem. O autor critica esse tipo de narrativa que tenta camuflar a evidente crise de gerações, descrevendo o caminho do self como sendo linear rumo ao desenvolvimento, da mesma maneira como são construídas as narrativas históricas. É a ilusão biográfica de Bourdieu.

Ao contrário da narrativa clássica que tem na morte seu ápice, hora de valorização e eternização do momento onde é transmitida a experiência, a narrativa pós-moderna se interessa pela vida, pelo movimento, pelo prazer, pelo espetáculo. É uma narrativa hedonista que se apóia no valor da imagem como representação.

⁴⁴ *Ibidem*.

5 TALKSHOW

“Não há perguntas embaraçosas.
Só respostas embaraçosas.”
CARL ROWAN

Antes de entrarmos propriamente na questão do talkshow televisivo, faz-se necessário a caracterização deste formato, principalmente para tentar distingui-lo de formatos próximos como: programas de entrevistas e de auditório. Passemos então a taxionomia.

Um programa de entrevistas consiste na reunião de duas partes: o entrevistador e o entrevistado. Neste caso, através de um direcionamento das perguntas, o papel do entrevistador, geralmente um jornalista, é retirar do entrevistado informações relevantes para exibí-las ao público.

O programa de auditório conta com um apresentador responsável por comandar as atrações deste show. A platéia participa tanto indiretamente, servindo como termômetro do programa através de vaia e aplausos, quanto diretamente atuando em quadros que incluem a participação destes anônimos. Eventualmente os programas deste tipo recebem convidados célebres, principalmente celebridades do showbusiness, como cantores e atores que também participam dos seus quadros e realizam mini-shows para aquela platéia. Contudo a essência deste programa é o entretenimento, o lúdico, o hedonismo.

O formato do talkshow, a princípio, mistura elementos comuns a estes dois gêneros, mas com um pouco mais de acuidade é possível destacar pontos divergentes, determinando assim uma proposta de tipologia para o talkshow televisivo, que também poderá ser adaptada sem muito esforço para os demais talkshows.

Literalmente, o talkshow seria o show da conversa, da palavra, do bate-papo que como espetáculo pressupõe a existência de uma platéia. Mas diferente do programa de auditório, a audiência do talkshow não é necessariamente presencial na gravação do programa. Embora este seja o padrão mais usual, ela pode muito bem ser composta apenas pelos telespectadores, distantes e no conforto de suas casas. De qualquer maneira, o talkshow é composto também pelo diálogo que realiza com sua platéia. Diálogo este que não ocorre hedonisticamente como nos programas de auditório, mas pela troca de experiências, com o apresentador do programa assumindo o papel do narrador clássico - uma questão que será retomada adiante.

O talkshow também se diferencia do programa de entrevistas uma vez que a relação entre apresentador e convidado é bem distinta da existente entre o entrevistador e o entrevistado. No talkshow há uma conversa, um bate-papo. Ainda que por trás desta conversa haja sido estipulada uma pauta, ela não é rígida aos moldes da entrevista. Porque ao contrário da entrevista, onde ela foi concebida de maneira a facilitar o transporte da informação, a pauta do talkshow sugere tópicos de conversa donde possam surgir relatos de experiências do convidado.

Poderíamos então conceituar o talkshow televisivo como sendo: um programa de tv onde há um apresentador recebendo um determinado número de convidados por edição, travando com este(s) uma conversa aberta, deixando fluir a troca de experiências que será transmitida a uma platéia composta por sujeitos no próprio estúdio de gravação e/ou telespectadores em casa.

5.1 Origens do Talkshow

Embora tenha sagrado-se vitorioso principalmente a partir do seu formato televisivo, as origens do talkshow remontam a era do rádio, meio de comunicação de onde é oriundo. Nos EUA, no início da década de 1920, os programas de música e variedades ocupavam cerca de 75% da grade horária das rádios. O restante era ocupado pela cobertura de eventos ou políticas, programação religiosa, jornais, entre outros. Nesta época considerava-se talkshow como qualquer programa que não tivesse música nem nenhum tipo de representação dramática.

No ano de 1930, o DJ John J. Anthony criou o primeiro programa de rádio que era destinado a receber ligações de seus ouvintes. Ele não os punha diretamente no ar, pedia para ligarem para a estação, conversava com eles e repetia o que ouvinte havia dito. Esse formato popularizou-se rapidamente, pois agradava tanto ao público que podia participar do programa quanto os donos das rádios, por ser formato de baixo custo de execução. No entanto, foram necessários quinze anos para se dar o próximo passo evolutivo do talkshow. Barry Gray, locutor de uma rádio de Nova Iorque, entediado na sua rotina de disc-jóquei decide conversar no ar com ouvintes. E para a sua sorte, a primeira ligação recebida foi a de Woody Herman, que era líder de uma big band, uma celebridade bastante popular daquela época. Com o sucesso da empreitada, o programa de Barry passa a diminuir a quantidade de músicas e a

contar cada vez mais com presença de celebridades no estúdio para dialogar com o locutor e a audiência.

Com o final da Segunda Guerra, os EUA assistiriam ao nascimento da televisão. A ótima fase econômica permitiu o crescimento vertiginoso desta mídia, que utilizando seu poder aquisitivo trouxe o que de melhor havia no rádio: seus programas e seus criadores. Assim paulatinamente foram sendo adaptados para tv os formatos já consagrados no rádio, entre eles o talkshow.

Começaria então a despontar o talkshow televisivo da maneira como hoje o concebemos. Duas figuras desempenharam um papel importantíssimo neste sentido: Steve Allen e Johnny Carson. Allen é considerado o pai do talkshow televisivo. Após trabalhar anos na rádio, ele migrou para a televisão para ser o primeiro apresentador do *The Tonight Show* em 1953. O *The Tonight Show* é considerado a principal matriz do formato televisivo do talkshow. A partir dele surgiram inúmeros outros programas similares. Se Allen é o pai, Carson é o filho-pródigo. Com Carson, o *The Tonight Show* populariza-se, ganhando pra um espaço de destaque na história da tv norte-americana. Carson manteve-se no ar durante 30 anos como apresentador do programa. E fez carreira. Maneirismos, timing impecável, a expressividade são atributos que ele vinculou a figura do apresentador de talkshow. O sucesso do apresentador hoje está diretamente relacionado com a manutenção destes atributos.

No Brasil, o primeiro talkshow televisivo que se tem notícia é o *Bate Papo com Silveira Sampaio*, da TV Paulista. Sampaio já apresentava o programa desde a década de 40 na rádio, mas somente em 1953 é que o levou a televisão. O programa de Sampaio apoiava-se no seu talento como apresentador. Havia um espaço similar a um editorial, onde ele desfiava críticas a fatos políticos e econômicos, em seguida recebia uma ligação telefônica que continuava o debate do assunto em pauta no editorial com a pessoa do outro lado da linha. Após esta abertura, Sampaio recebia seus convidados para um amigável bate-papo. Jô Soares, que hoje conta com o seu próprio talkshow, era colaborador do programa de Sampaio, não nega a influência que este possui sobre o seu próprio programa. *Bate Papo com Silveira Sampaio* ainda teve uma carreira na TV Record, antes de seu fim.

Hoje no Brasil temos ainda alguns talkshows televisivos em vigor. Entre eles poderíamos citar: *Programa do Jô*, *Mais Você*, *Gordo a Go-go*, *Tempos de Escola*, entre outros. Os exemplos atendem a classificação dada ao formato na medida em que trazem

convidados para partilhar suas experiências com o apresentador, e conseqüentemente com o público.

5.2 Razões de sucesso

Assim como qualquer programa de televisão, o talkshow está eventualmente sujeito ao fracasso. Embora o formato tenha se destacado e provado ser um modelo funcional, não raro assistimos a emergência e ostracismo de inúmeros talkshows. Contudo outros são tão bem sucedidos nesta empreitada que acabam constituindo-se na sociedade como um ponto de referência para a troca de materiais simbólicos, corroborando idéia da *dupla dependência mediada* que nos alerta Thompson.

Mas quais motivos determinam o sucesso ou insucesso de um talkshow?

Difícilmente haverá uma resposta completa para responder a esta pergunta, até porque se houvesse todos os talkshows daqui por diante estariam fadados ao sucesso. Mas apoiando-se nos que fazem sucesso, certamente conseguimos identificar alguns pontos em comum a todos eles.

O primeiro deles sem dúvida diz respeito à figura do apresentador. O programa depende dele para ir adiante. Carisma, habilidade para conduzir os diálogos e bom conhecimento de cultura geral são indispensáveis ao bom apresentador. Além disso, há uma preocupação com a imagem que ele passa, que deve ser coerente tanto ao estilo do seu programa quanto a sua personalidade. Assim é perfeitamente compreensível que o João Gordo do *Gordo a Go-Go*, ao invés de vestir terno e gravata como Jô Soares, use bermudas e camisetas de bandas de rock.

O apresentador ainda precisa ser hábil para extrair dos convidados relatos sobre suas experiências de vida, trazendo ao público desta forma conhecimentos que possam ser utilizados no cotidiano ou através de agenciamentos simbólicos, levar a construção de novos conhecimentos e idéias.

Em geral o talkshow é dividido em quatro ou cinco blocos, sendo que o primeiro funciona como uma abertura. Apresenta um painel geral do que será exibido no decorrer do programa e quais os convidados que conversarão com o apresentador, estabelecendo assim um diálogo inicial com sua audiência, presencial ou à distância.

A escolha dos convidados também é fundamental para o sucesso do talkshow. Uma boa seleção garante a manutenção de interesse por parte da audiência em continuar assistindo ao programa, além de consolidá-lo como um local de construção simbólica para o self. A seleção deve ser tão variada quanto a proposta do talkshow. Para continuarmos com os mesmos exemplos, o *Gordo a Go-go* cuja temática é música convidará músicos, produtores musicais, compositores e críticos musicais; o *Mais Você* cujo alvo são as donas de casa convidarão médicos, nutricionistas, cozinheiros, decoradores, ou seja, deve-se convidar atores sociais que pertençam ao mesmo campo de atuação do talkshow.

Aliás, de um modo geral, o visual do programa deve estar adequado ao seu campo de atuação. O talkshow voltado para as donas-de-casa possui uma decoração que lembra a sala e cozinha da casa. O musical utiliza referências musicais como pôsteres e camisetas. O de variedades usa tons sóbrios, um sofá para o convidado e uma mesa para o apresentador, como se simulasse uma sala de estar. Enfim a ambientação do talkshow corresponde e corrobora sua atuação num determinado campo psico-social.

5.3 Talkshow como vitrine do biográfico

O gênero talkshow beneficia-se ainda por ocupar um lugar de destaque na construção da trajetória biográfica das celebridades, sendo componente integrante do processo de engenharia midiática a que elas estão submetidas.

O talkshow colabora na imbricação entre a celebração e mediatização, sendo mais um artifício, ou melhor, mais um canal para a veiculação do material biográfico. Uma vitrine biográfica, onde a cada dia são expostos diferentes modelos.

Apoiando-se no sucesso desse tipo de narrativa, o talkshow firma-se como um ponto de referência do biográfico, apresentando em cada edição uma pequena amostra da vida de seus convidados através de conversas que, de modo geral, sofrem pouca ou nenhuma edição por parte dos produtores do talkshow. Nesse sentido é bastante diferente de outras mídias biográficas como livros e revistas pois permite ao convidado, o biografado, uma liberdade maior na maneira de se expor, não só pelo conteúdo de suas palavras mas por também expressividade corporal que vem junta a sua verbalização (ou não-verbalização). Contudo, aí reside um risco para a celebridade.

Tendo em mente o conceito de engenharia midiática, percebemos que hoje há um esforço da celebração via mediatização, logo há um esforço, em geral, consciente da utilização dos meios de comunicação para a criação de uma imagem da celebridade em questão. Portanto durante a participação do convidado no talkshow, a audiência espera assistir não só ao que ele tem a dizer, mas também aguarda silenciosamente a confirmação de que o convidado corresponda a imagem que é divulgada dele. A quebra deste contrato pode comprometer seriamente a reputação da celebridade. Como ocorreu por exemplo no incidente com o, então, ministro da fazenda Rubens Ricúpero. Como espaço de construção biográfica, a audiência que acompanha um talkshow espera eventualmente descobrir novas facetas do entrevistado, de preferência com revelações inéditas, mas ao mesmo tempo tem uma necessidade de reafirmação daquela imagem gerada pelo convidado. Até porque devido a construção do self ser tão mediatizada, o arranhão na imagem da celebridade pode ocasionar uma desorientação nos valores simbólicos do próprio self. Uma relação fã-ídolo, por exemplo, poderia ser abalada caso venha a tona histórias sobre o envolvimento em algum caso de crime hediondo por parte do ídolo.

O talkshow então funciona como um lugar de reiteração do biográfico. Serve de palco para que convidado reafirme seu projeto de vida, reorganizando parte da sua trajetória até então, e acene futuros caminhos a percorrer.

5.4 Narrador no talkshow

Se por um lado podemos colocar o talkshow na avalanche midiática que alimenta o fascínio pelo biográfico, por outro identificamos também no programa um resgate dos valores da narrativa clássica, com a figura do apresentador assumindo o lugar do narrador. Entre as características do narrador clássico que o apresentador possui estão: a valorização e o constante intercâmbio de experiências; a proximidade de suas raízes com as de seus telespectadores; e a preocupação em transmitir-lhes conhecimentos práticos e/ou morais que sejam úteis ao dia-a-dia.

O encontro destas duas figuras dá-se principalmente pela primazia do valor que Benjamin afirma estar em declínio: a experiência. O foco central da conversa entre o apresentador do talkshow e seu convidado está relacionado ao intercâmbio de experiências

entre os dois, logo, nesse sentido, o apresentador é um narrador benjaminiano pois ele precisa conduzir a conversa e promover esta troca.

Há uma pequena distinção entre a narrativa clássica e o apresentador, no que diz respeito ao espaço/tempo. Por estar num programa televisivo, a figura do apresentador abrevia consideravelmente a distância e o tempo do percurso existente entre a troca de experiência que da qual ele participa até sua reprodução para seus ouvintes/telespectadores.

O apresentador, tal qual o narrador clássico, é uma figura carismática cuja experiência de vida lhe garante a credibilidade do comando do programa, trazendo convidados que possam compartilhar boas histórias, ou mesmo, servir de escada para que o apresentador conte uma própria. A credibilidade do apresentador e do próprio talkshow é influenciada pela capacidade de atração de narrativas (experiências) interessantes ao grande público. Assim na medida em que o poder de atração deste talkshow aumenta, cresce junto a ele o respaldo do apresentador como narrador. A habilidade do apresentador em extrair boas narrativas gradativamente dará ao talkshow um status de maior visibilidade, atraindo maior audiência e maior interesse em ser convidado.

Outro ponto de aproximação entre o apresentador e o narrador clássico é o fato de ambos terem raízes em comum com seu público. O apresentador estando familiarizado com a situação de sua cidade, estado ou país pode mais facilmente exercer seu papel de narrador transpondo suas narrativas numa linguagem e num imaginário comum ao do seu interlocutor. Assim vemos porque é mais difícil um talkshow estrangeiro ser bem-sucedido em detrimento de um nacional, cujas raízes estão mais próximas às de seu público. E pela mesma razão percebe-se a dificuldade de um talkshow em esticar seus tentáculos para fora de seu país de origem, a medida que suas raízes distanciam-se de seu público o programa e seu apresentador decrescem em força e sintonia com a audiência.

Embora o programa norte-americano da Martha Stewart e o brasileiro *Mais Você*, da Ana Maria Braga, sejam voltados para o mesmo público de donas-de-casa, o nacional sairá com uma larga vantagem na fidelização do público brasileiro pela maior proximidade entre este e a apresentadora que alinha sua imagem a um ideal de dona-de-casa típica brasileira.

Não menos importante é a atuação deste apresentador de talkshow no sentido de repassar conhecimentos que sejam úteis no cotidiano do telespectador. Não raro, estes talkshows convidam médicos, biólogos, advogados para um bate-papo educativo sobre este

tipo de conhecimento. É exemplar a atuação do programa da Ana Maria Braga neste corrente. A cada edição, ela e seus convidados ensinam ao público como cozinhar pratos de diferentes culinárias, dão dicas de saúde, de como decorar a casa, de como reaproveitar lixo, entre outras tarefas.

O apresentador de talkshow agindo como um narrador clássico adia a sina que Benjamin prevê à narrativa, dando-lhe uma sobrevida.

6 CONCLUSÃO

Vimos, portanto, ao longo do trabalho, como a memória foi sendo separada do indivíduo, ganhando corpo, os *suportes da memória*. Este processo acabou responsável pelo surgimento da História e, com a crescente avalanche de informação, afetou a própria concepção da identidade do sujeito. Este passou a lidar com um número cada vez maior de referenciais na construção de sua identidade.

Dentre estes referenciais, destacam-se as trajetórias biográficas, como analisado no capítulo sobre o boom biográfico. Este gênero - que ainda hoje continua em alta, seja em livros best-sellers, cinebiografias, telebiografias, entre outros – infiltrou-se na sociedade, colaborando para a idéia de vida como um projeto, uma trajetória com começo, meio e fim.

Entra em cena, então, a figura do narrador responsável por contar esta história de vida. Distinguindo a visão pós-moderna do narrador de Santiago da visão clássica de Benjamin, aproximo esta última a figura do apresentador de talkshow que recontextualiza a troca de experiências, agora numa esfera midiática.

Mas antes de aproximar estas duas figuras, fez-se necessário uma introdução ao mundo dos talkshows. Quais são suas origens, razões de sucesso, a utilização do biográfico dentro deste programa, para em seguida traçar um paralelo entre o apresentador e o narrador.

Este material, então, abre mais um campo de estudos dentro da pesquisa sobre o biográfico, que embora seja um tema bastante atual e presente na sociedade, ainda assim é pouco discutido e pouco analisado. Espero que esta contribuição sirva não só de apoio bibliográfico para futuras incursões no tema, mas que também propicie uma reflexão no que concerne ao entendimento da construção do self na sociedade pós-moderna. E, mais ainda, que desperte interesse para a elaboração de materiais de mesmo cunho.

Assim como a análise do talkshow, o estudo sobre outros formatos televisivos - como programas de auditório, de entrevistas, a construção biográfica nas matérias telejornalistas -, formatos editoriais - como a biografia propriamente dita, perfis sobre bairros, ruas, bares etc -, e cinebiografias contribuiria de sobremaneira para o entendimento do valor do biográfico na formação do self.

O próprio formato talkshow, que é muito pouco estudado, pode e deve ser revisto, a fim de aumentar o debate sobre este assunto. Enfim, caminhos a serem desbravados é o que não falta neste universo.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 3ª Ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios da psicologia social*. Cotia: Ateliê Cultural, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão do Biográfico” in FERREIRA, Marieta de M. e AMADO, Janaina (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. 2ª Ed. da FGV, 1998.
- CALDAS, Fabíola Lins. *Memória Construída: Comunidade de Destino, Colônia e Rede*. Disponível em: <http://www.unir.br/~primeira/artigo123.html>. Acesso em 5 de novembro de 2004.
- CARINO, Jonaedson. *A Biografia e sua instrumentalidade educativa*. Disponível em: www.scielo.br/pdf/es/v20n67/v20n67a05.pdf. Acesso em 6 de novembro de 2004.
- COELHO, Maria C. *A experiência da fama*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme. Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo, Cia das Letras, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- GESELL-STREETER, Carla. *Talkradiohistory*. Disponível em: <http://www.radiotalk.org/history.html>. Acesso em 15 de outubro de 2004.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro DP&A, 1997.
- HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto M. (orgs.). *Mídia, Memória & Celebidades*. Rio de Janeiro, Ed E-papers, 2003.
- HISTÓRIA da Tv Paulista. Disponível em: www.tvmemoria.hpg.ig.com.br/paulistahist.htm. Acesso em 15 de outubro de 2004.
- LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. São Paulo, Ed. Unicamp, 1990.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência; o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- NORA, Pierre. “Entre a memória e a história” in NORA, Pierre (org.) *Lês lieux de mémoire..* Paris, Gallimard, 1984.

- NOVAES, Adauto (org.) *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- POLLACK, Michael. 'Memória, esquecimento e silêncio' in *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.
- RONDELLI, Elizabeth; FILIZOLLA, Anamaria 'Equilíbrio Distante'. In: *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: NEPCOM-ECO/UFRJ, nº 2-3, jul.-nov.1997. pp 209-225.
- SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/narrador.html>. Acesso em 17 de novembro de 2004.
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando a Cultura*. Petrópolis, Vozes, 1996.
- THOMPSON, John B. *Mídia e Modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose*. Rio de Janeiro, Zahar, 1994.